COÏNCIDENCES ET DÉCALAGES ESTHÉTIQUES : MAX JACOB ET LA TRADITION DU ROMAN-FEUILLETON

Émilien SERMIER*

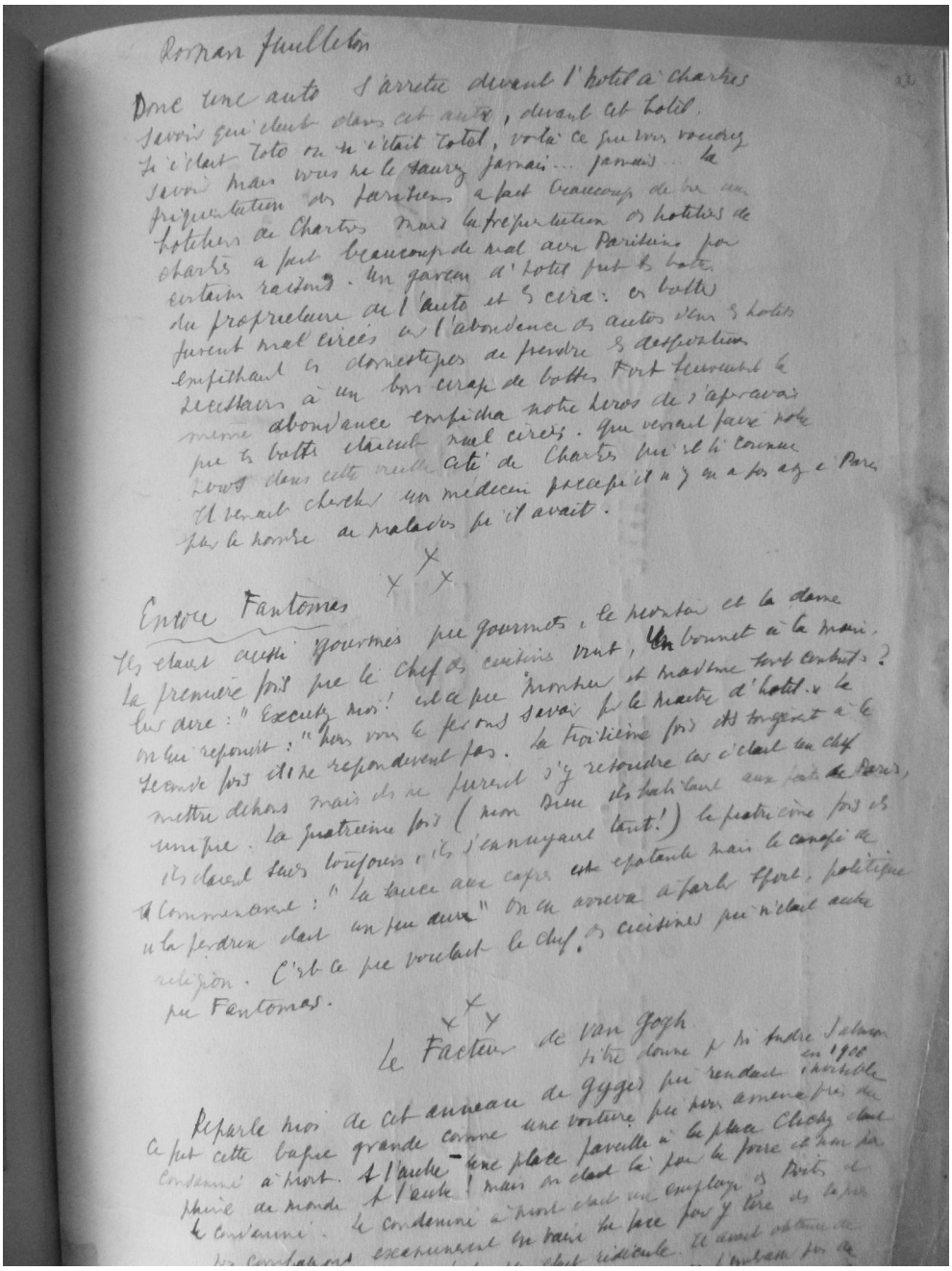
Les avant-gardes littéraires n'ont jamais caché, au début du xxe siècle, leur dilection à l'égard du roman populaire, et en particulier du roman-feuilleton. Poètes modernistes et poètes surréalistes ont ainsi lu avec fascination *Fantômas,* cette série policière écrite par Marcel Allain et Pierre Souvestre de 1911 à 1913, publiée par épisodes mensuels chez Fayard dans une collection à soixante-cinq centimes[1]. Mais ils ne se sont pas contentés d'être des lecteurs de romans-feuilletons : écrivains, ils en ont aussi éprouvé les formes, les schémas, les mécanismes. Ils ont volontiers recyclé cette forme tenue alors pour paralittéraire dans leurs romans, comme pour ressourcer un genre qui, au début des années 1920, sort d'une morne période de « crise[2] ». Et symptomatiquement, leur démarche coïncide avec les théories contemporaines des formalistes russes, pour qui l'*évolution* des genres passe notamment par le recours aux formes populaires et marginales[3].

* Assistant-doctorant à l'Université de Lausanne, Émilien Sermier mène une thèse autour du renouvellement du roman dans les années 1920 (dir. Antonio Rodriguez). Il est également l'auteur d'un essai sur Jean Echenoz : *Variations sur un standard. Jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz* (Lausanne : Archipel Essais, 2013).

Tel un moteur générique, le roman-feuilleton se prête alors à toutes les subversions ludiques, à toutes les variations esthétiques. Estimant qu'il faudrait, « fût-ce par le cheminement du feuilleton, atteindre au grand roman[4] », André Salmon joue avec ses ressorts dans *Archives du Club-des-Onze* (1924). Dans une veine plus lyrique, Pierre Reverdy détourne lui aussi les procédés traditionnels dans *La Peau de l'homme* (1926), où il expose un protagoniste gigantesque, destructeur, variante du surhomme et figure du poète tout à la fois. De même, Blaise Cendrars intègre dans *Documentaires* (1924) des collages du roman-feuilleton *Le Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge, et semble se souvenir de la figure aventurière et meurtrière de Fantômas dans *Moravagine* (1926). Quant aux Surréalistes – Louis Aragon dans *Anicet ou le panorama, roman* (1921) ou Robert Desnos dans *La Liberté ou l'amour !* (1926) –, ils font plus nettement voisiner le roman-feuilleton avec le roman noir : dans le sillage de Lautréamont qui dynamitait avec une ironie ravageuse les œuvres d'Eugène Sue dans le VIe chant des *Chants de Maldoror*, les Surréalistes tendent à renverser le manichéisme conventionnel pour exalter le mal, la cruauté, le vice, et utilisent certains ressorts feuilletonesques (les surprises, les coïncidences) pour débusquer des aspects de ce « merveilleux » si cher à André Breton.

Mais tout au long des années 1910 à 1920 de tous ces écrivains, c'est peut-être Max Jacob qui s'est intéressé, le plus sérieusement et avec le plus de constance, aux procédés du roman-feuilleton. On connaît en effet son engouement pour la série des *Fantômas*, à laquelle il a rendu hommage en imaginant avec Apollinaire (voire Salmon) une Société des Amis de Fantômas au début des années 1910. On sait aussi combien son œuvre poétique garde trace de ses plaisirs de lecture, à l'instar du *Cornet à dés* (1917) où des poèmes s'intitulent programmatiquement « Roman-feuilleton », « Encore le roman-feuilleton », « Fantômas », « Encore Fantômas[5] ». Mais on le sait moins : les romans de Max Jacob intègrent eux aussi quelques aspects du genre, en particulier *Filibuth ou la montre en or* (1922) et *L'Homme de chair et l'homme reflet* (1924) – voire, en une moindre mesure, *Le Terrain Bouchaballe* (1923).

Aussi est-ce au début des années 1920, alors que l'ère du roman-feuilleton touche à sa fin[6], que le romancier Max Jacob en ré-exploite certains schémas, et les réoriente à sa manière. Mais pour quelles raisons ? Et selon quelles modalités ? En quoi cette forme rejoint-elle ses préoccupations narratives, tout en s'en distinguant ? Notre étude se propose de saisir la teneur feuilletonesque des romans jacobiens, et de comprendre en quoi celle-ci nourrit son esthétique romanesque.



Ms 2541. ©Médiathèque d'Orléans/© Éditions Gallimard

JACOB Max, « Roman-feuilleton », *Le Cornet à dés* illustré pour Paul Bonet (1939)

DÉCALAGES IRONIQUES : LE ROMAN-FEUILLETON COMME RESSOURCE LUDIQUE ET NARRATIVE

Emblématique de la littérature populaire du XIXe siècle et célébré grâce à des auteurs comme Eugène Sue, Alexandre Dumas ou Ponson du Terrail, le roman-feuilleton se définit avant tout par ses stratégies rhétoriques et ses dispositifs narratifs, liés aux conditions de sa production dans la presse. Nous reviendrons, au fur et à mesure de notre étude, sur ses caractéristiques les plus saillantes (composition en tronçons, suspense, rhétorique empathique, fréquence des dialogues, présence d'un héros-surhomme ainsi que de *types* socialement ou axiologiquement très polarisés[7]). Parce qu'il constitue un genre dont les procédés sont fortement codés, le roman-feuilleton représente un terrain propice au jeu, à l'ironie, à la transgression parodique. Or il s'agit là d'une vertu cruciale aux yeux de Max Jacob, qui a toujours affirmé que « l'art est un jeu[8] ». Nulle surprise, donc, si ses romans invitent, par bien des aspects, à une lecture ludique et intertextuelle.

Filibuth ou la montre en or – dont l'intrigue repose sur une affaire de détournement d'héritage et où les auditions chez le juge d'instruction sont nombreuses – joue principalement avec les procédés du roman-feuilleton de type judiciaire[9]. Le titre, déjà, évoque cette catégorie : non seulement parce qu'il thématise un objet propice aux vols (la montre en or) mais parce qu'il présente un nom étrange, Filibuth, susceptible de désigner un héros proche de Fantômas ou plus explicitement encore de Filibus, cette héroïne-bandit du film éponyme de Mario Roncoroni (1915) qui s'inscrit dans la lignée des criminels de feuilleton[10]. Mais en réalité le titre fonctionne ici comme un leurre, et active une attente que le récit déçoit : le nom de Filibuth n'apparaît à aucun moment dans le corps du texte, et, à la fin de notre lecture, nous ne savons à qui (ou à quoi) l'attribuer. Le potentiel « héros » demeure définitivement absent. Supercherie jacobienne ? Oui, assurément ; et cette tromperie participe à coup sûr d'un « art de la déception[11] » cher à l'écrivain qui aime à frustrer les désirs de son lecteur en l'égarant. Mais cette mystification constitue aussi, peut-être, une sorte de jeu d'énigme, car elle place le lecteur dans le rôle traditionnellement dévolu aux détectives : tout comme Rocambole ou Fantômas pour les inspecteurs qui les traquent, Filibuth ne demeure-t-il pas pour nous « insaisissable » et « invisible[12] », impossible à découvrir, à saisir, à identifier ? Le texte se veut en tout cas un véritable terrain d'enquête, à partir duquel chaque lecteur est amené à élaborer ses propres hypothèses, dans l'espoir de démasquer le mystérieux Filibuth[13].

Désireux de jouer avec la figure archétypale du héros de roman-feuilleton, Max Jacob s'autorise même quelques clins d'œil intertextuels dans *Filibuth*. En particulier dans la troisième partie du roman, où le personnage d'Antoine Lhiaubet rappelle, sur un mode parodique, plusieurs protagonistes célèbres. De prime abord, n'évoque-t-il pas le « gentleman-cambrioleur » Arsène Lupin (avec qui il partage les mêmes initiales), le héros de la série quasi-feuilletonesque de Maurice Leblanc ? Comme lui, Lhiaubet cumule deux identités antithétiques : « bandit-policier », il profite de son statut d'agent de la Sûreté pour mieux organiser ses vols et ses crimes, en se métamorphosant avec habileté lorsque la situation l'impose. Mais plus fortement encore, Lhiaubet semble s'inscrire dans la lignée des surhommes invulnérables, menaçants, marginaux, en lutte contre les lois de la société, que l'on trouve dans la majorité des romans-feuilletons et qu'ont puissamment incarné le justicier Monte-Cristo ou le génie du crime Fantômas[14]. Tel veut apparaître, en tout cas, Antoine Lhiaubet : pour récupérer la montre en or qu'on lui a dérobée (mais que lui-même a auparavant volée...), il entend se venger d'une société « injuste » et terrasser ses ennemis. À qui veut bien l'écouter, il prétend non sans orgueil :

> *Si la justice ne départage pas mon bien à moi, et comme il faut, moi, Lhiaubet, je mettrais ma patte de lutteur dessus par force et par nécessité. J'ai dit. Voilà !* […] *Malheur sur ta carcasse, Sancoin, si tu es bien placé pour t'élever contre la volonté de Lhiaubet. Sancoin, tu es marqué ! gare !* […] *moi, le terrible maître* […][15].

Annonciateurs d'actes terribles, ces propos adoptent la rhétorique des discours vindicatifs du Comte de Monte-Cristo :

> *De temps en temps je m'amuse à railler la justice humaine en lui enlevant un bandit qu'elle cherche, un criminel qu'elle poursuit. Puis j'ai ma justice à moi, basse et haute, sans sursis et sans appel, qui condamne ou qui absout, et à laquelle personne n'a rien à voir*[16].

ou intimidants de Fantômas :

> *Je suis la puissance illimitée ; je suis celui qui se raille de tous les pouvoirs, de toutes les forces, de tous les efforts ! Je suis le maître de tous* […] *moi, Fantômas !* […][17].

et l'on remarquera qu'ils en reprennent même quelques expressions (la répétition des « moi »). Seulement, les propos de Lhiaubet sont des rodomontades qui tournent court et prêtent à rire : ses interlocuteurs ne sont guère effrayés (« Ah !

ah ! ah ! sacré rigolo ! », réagit Léonce Sancoin), et le policier-bandit sera très vite arrêté pour expier ses crimes au bagne, échouant ainsi ridiculement. Lhiaubet n'est rien d'autre qu'une caricature dérisoire et défectueuse du héros de feuilleton. Et Max Jacob, en sabotant cette figure mythique après l'avoir sollicitée, procède de nouveau à un art de la déception qui lui permet de ballotter le lecteur dans ses repères.

Est-ce à dire qu'il n'y aurait donc vraiment, dans *Filibuth,* aucun héros ? Aucun protagoniste aventurier ou redoutable ? Il s'agit là, pourtant, d'un élément central dans les romans-feuilletons : non seulement Rocambole ou Fantômas fascinent les lecteurs, mais ils occupent une fonction narrative cruciale en assurant, par leurs réapparitions cycliques, une unité d'ensemble aux divers épisodes. Discontinu par nature, le genre est en effet toujours menacé de dispersion en raison de sa composition en tronçons et de ses morceaux ramifiés. De même, *Filibuth* met à mal la linéarité de l'intrigue en se fragmentant en une suite de micro-récits relativement indépendants et contingents – pour exemple, la deuxième partie (bien nommée « Aventures ») fait se succéder, à chaque chapitre, des personnages et des décors nouveaux : tour à tour défilent une mondaine se rendant à Marseille, une cantatrice italienne, un marin partant pour le Japon. Le récit risquerait ainsi de n'être rien d'autre qu'une juxtaposition de scènes et de portraits isolés si un élément ne permettait de les lier entre eux, d'en assurer tout du moins la cohérence. Seulement, cet élément n'est plus ici un surhomme, mais un simple objet (une montre en or) que les personnages ne cessent de se dérober, de s'échanger, et qui voyage malgré lui en permanence aux quatre coins du monde. Le lien diégétique se veut outrageusement ténu, cet objet constituant l'unique fil d'une intrigue éclatée. Mais il n'empêche : la montre en or revêt bien la même fonction narrative que Rocambole ou Fantômas, et c'est elle la véritable protagoniste du récit. Son omniprésence, ses retours perpétuels, ses réapparitions que tous jugent invraisemblables (« C'est inouï ! abracadabrant, extraordinaire ! cette montre ! oh ! mais elle est ensorcelée[18] ») ne sont d'ailleurs pas sans inquiéter l'une de ses propriétaires, Mme Burckardt, qui s'exclame :

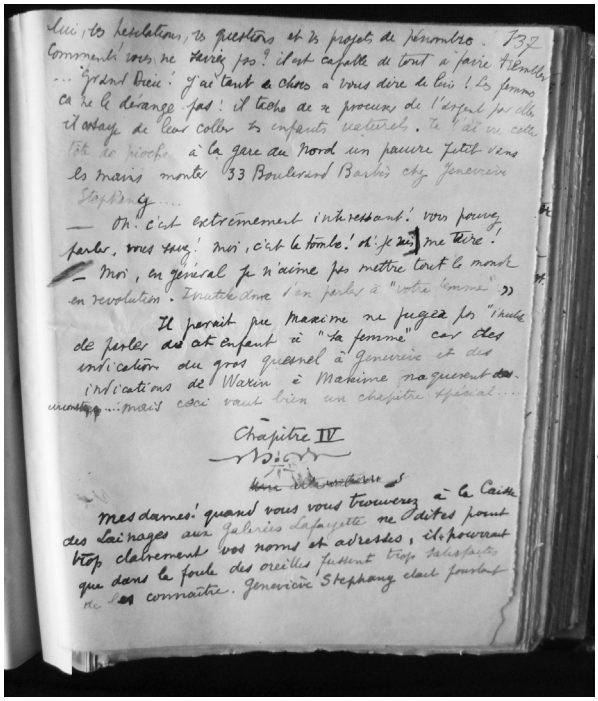
> *Soudain, Elle ! elle, si présente ! si, pour moi ! elle, avec sa valeur de chose précieuse* […] *Elle, quoi ? eh bien ! la montre de cette concierge, volée. Hélas ! quel remous, prolongé, du côté de cette montre ! Tant d'enquêtes ! tant de cérémonies judiciaires ! et moi, projetée hors de mon sémaphore de la rue d'Astorg. Dame ! sans l'événement de la montre* […] *aurait-on tourneboulé mes papiers, ouvert les dossiers de Nonoche qui m'ont fait présenter pour une traîtresse ?*[19]

La personnification ainsi que la majuscule (« Elle ») métamorphosent l'objet-montre en un sujet quasi animé, aussi redoutable, aussi recherché et ubiquiste qu'un héros comme Fantômas. Aussi est-ce sur un mode éminemment burlesque que l'auteur de *Filibuth* transpose les schémas structurels du feuilleton en racontant la *geste* improbable d'une montre en or – dont l'itinéraire mouvementé tend d'ailleurs à dérouter voire à confondre le lecteur, qui bien souvent ne sait plus quel personnage est en sa possession.

Cependant, Max Jacob ré-emploie aussi, dans la plupart de ses romans, des ressorts feuilletonesques plus largement traditionnels et généraux – notamment dans *L'Homme de chair et l'homme reflet*. On sait en effet combien des auteurs comme Eugène Sue ou Alexandre Dumas peuvent recourir à des « ficelles » stratégiques pour maintenir vive la curiosité du lecteur, et entretenir d'un épisode à l'autre une permanente « tension narrative[20] » : tantôt ils ajoutent des rebondissements inattendus qui reportent la survenue du dénouement, tantôt ils concluent leurs chapitres par un bref sursaut narratif. Or ce sont précisément ces procédés que Jacob ré-exploite, en terminant ses chapitres par des annonces (« On devait se revoir chez le juge d'instruction[21] »), des questions énigmatiques (« Mais les intentions de Bouchaballe étaient-elles douteuses?[22] ») ou des reports au chapitre suivant :

> *Il paraît que Maxime ne jugea pas « inutile de parler de cet enfant à sa femme » car des indications du gros Quesnel à Geneviève et des indications de Warin à Maxime naquirent des circonstances… mais ceci vaut un chapitre spécial…*[23]

Imitant dans ce dernier exemple la stratégie qui consiste à faire la « réclame » de l'épisode du lendemain, Max Jacob interrompt brutalement son chapitre pour renvoyer le lecteur au suivant ; il ajoute au surplus, par deux fois, des points de suspension soulignant ostensiblement le procédé


lui, ses hésitations, ses questions et ses projets de pénombre. 137
Comment vous ne savez pas? il est capable de tout à faire trembler
... Grand Dieu! j'ai tant de choses à vous dire de lui! Les femmes
ça ne le dérange pas! il tâche de se procurer de l'argent par elles
il essaye de leur coller ses enfants naturels. Je l'ai vu cette
tête de pioche à la gare du Nord un pauvre petit dans
les mains monter 33 Boulevard Barbès chez Geneviève
Stephany....
— Oh! c'est extrêmement intéressant! vous pouvez
parler, vous savez! moi, c'est la tombe! oh! je suis me taire!
— Moi, en général je n'aime pas mettre tout le monde
en révolution. Inutile donc d'en parler à "votre femme"»
Il paraît que Maxime ne jugea pas "inutile
de parler de cet enfant à "sa femme" car des
indications du gros Quesnel à Geneviève et des
indications de Warin à Maxime naquirent des
circonstances... mais ceci vaut bien un chapitre spécial...
Chapitre IV
Mesdames! quand vous vous trouverez à la Caisse
des Lainages aux Galeries Lafayette ne dites point
trop clairement vos noms et adresses, ils pourraient
que dans la foule des oreilles fussent trop satisfaites
de les connaître. Geneviève Stephany était pourtant

JACOB Max, *L'Homme de chair et l'homme reflet*, manuscrit autographe, feuillet 137

©Médiathèque d'Orléans/© Éditions Gallimard

chargé d'exaspérer le suspense. Nul doute : l'écrivain prend ici ses distances à l'égard des ressorts les plus éculés du feuilleton commercial, et son ironie est d'autant plus manifeste qu'ils ne produisent pas le même effet dans un roman qui se donne à lire en une pièce que dans un feuilleton périodique. Toutefois, l'ironie n'annihile pas entièrement l'efficacité des procédés. Elle ne bloque pas la mécanique narrative ; de manière positive, elle la fait fonctionner par le dévoilement de ses rouages. Si ceux-ci ne peuvent certes plus fonctionner au premier degré, ils garantissent malgré tout le bon déroulement du récit en le relançant et en rythmant sa progression. Et surtout, ils actionnent une intrigue abondante, proliférante, où les épisodes s'enchaînent vertigineusement afin d'éperonner mais aussi de dérouter le lecteur. De fait, le plaisir du récit, chez Max Jacob (qui n'a jamais caché son admiration pour *Les Mille et une Nuits*), provient en grande partie de cet accroissement infini, déconcertant et presque enivrant d'une intrigue toujours en mouvement et toujours en développement – *L'Homme de chair et l'homme reflet* se termine du reste sur une aposiopèse qui laisse le roman ouvert[24]. Cet entrain narratif ne répond-il pas aux vœux que formulait Jacques Rivière dans son célèbre article-manifeste *Le Roman d'aventure* (1913) ? Contre les récits « épurés » du symbolisme, Rivière souhaitait en effet l'avènement d'un roman moderne qui ressemblât à un « roman-monstre » expansif, foisonnant, déboussolant, imprévisible et « gros comme *Monte-Cristo*[25] ». Si ce modèle générique coïncide symptomatiquement avec plusieurs romans de l'époque – ceux de Proust, Salmon, Cendrars –, il annonce aussi ceux de Max Jacob, chez qui la forme feuilletonesque fonctionne comme une ressource particulièrement roborative : elle génère un mode de narration vivant et dynamique, conforme à l'idéal d'un romancier dont la crainte suprême est précisément d'« ennuyer » le lecteur en faisant de « la littérature à la Huysmans[26] », soit une littérature jugée trop descriptive et trop statique. Au contraire, Jacob vise à forger un type de récit accidenté, débridé, touffu.

Enfin, si le modèle du feuilleton est subverti, c'est aussi parce que l'écrivain adopte avec humour l'*ethos* de leurs auteurs, à savoir leur rhétorique empathique et leurs interpellations récurrentes au lecteur. La scénographie de *L'Homme de chair et l'homme reflet* expose ainsi un narrateur intrusif qui converse virtuellement avec son lecteur pour le rasséréner (« Ne tremblez pas, lecteur[27] »), l'avertir (« Mais, soyez tranquilles, je vous tiendrai au courant[28] ») ou s'inquiéter de sa stupeur comme si avaient lieu des coups de théâtre rocambolesques (« Quoi ! quoi ! lecteur, vous avez peine à croire que le fils de Mme Lelong […] ait reçu d'un monsieur Bernuchet la lettre que j'ai transcrite ![29] »). Mais il s'agit là d'un lecteur fictif, car le lecteur réel, lui, ne frissonne guère devant des événements diégétiques souvent banals ; c'est de

manière décalée que le narrateur se comporte comme un auteur de feuilleton, son récit n'en comportant guère l'aspect pathétique ni mélodramatique. Alors que les lecteurs des *Mystères de Paris* ont suivi les tribulations du prince Rodolphe dans un état d'investissement affectif intense[30], ceux de *L'Homme de chair et l'homme reflet* ne sont pas immergés dans la fiction, les illusions étant sans cesse levées par des métalepses incongrues. Mais en contrepartie le lecteur réel savoure un autre plaisir : il goûte aux commentaires insolites de ce narrateur-conteur bavard, à ses digressions intempérantes, à son ton alerte et chaleureux – en somme, aux aventures qu'offre sa narration flexueuse. Et le plaisir du *récit* l'emporte, dès lors, sur l'intérêt pour l'*histoire*.

On aurait donc bien tort de croire que, chez Max Jacob, le modèle du feuilleton ne serve que de prétexte à des jeux railleurs. Il entre également en résonance avec les principaux enjeux de sa poétique narrative, et si ses romans semblent si souvent coïncider avec le roman-feuilleton, n'est-ce pas parce qu'ils privilégient eux aussi – mais de façon ô combien différente – l'art du dialogue et la peinture de caractères ?

DÉCALAGES STYLISTIQUES ET PSYCHOLOGIQUES : DES DIALOGUES AUX CARACTÈRES

Presque tous les feuilletonistes ont usé, et parfois abusivement, de l'art du dialogue. Ce primat est de toute évidence dû à des raisons financières, les auteurs « tirant à la ligne ». Mais pas seulement. Le dialogue constitue aussi un élément essentiel de l'esthétique du genre, car il est une manière efficace d'animer et de dramatiser le récit : en plaçant directement le lecteur dans le présent de l'action, il le tient en haleine et galvanise la matière narrative. À l'opposé, la description est considérée comme un instant d'arrêt redoutablement ennuyeux.

En cela, l'œuvre romanesque de Max Jacob paraît se rapprocher du modèle feuilletonesque. On y retrouve la même hostilité à l'égard de la description, ostensiblement censurée. Alors que le narrateur de *Filibuth* intervient pour retrancher quelques extraits descriptifs (« L'auteur supprime ici toute une description de Marseille[31] »), celui de *L'Homme de chair et l'hommet reflet* se surveille : « Mais pas de descriptions, je me le suis promis », car celles-ci sont « trop faciles » et évoquent des éléments que « tout le monde connaît[32] ». Fastidieuse, aisée, superflue, la description est fortement dévalorisée.

La prévalence est en revanche dévolue au dialogue. Toutefois, Jacob en fait un usage tout autre que les auteurs de roman-feuilleton. Loin de soutenir la tension

narrative ou de faire avancer l'intrigue fictionnelle, les séquences dialoguées présentent d'abord chez lui un intérêt stylistique, vertu dont sont dépourvus les dialogues de Sue ou de Dumas, souvent écrits à la hâte et dont la critique a fréquemment déploré la négligence. Pour sa part, Jacob estime d'ailleurs que, chez Souvestre et Allain, le « style est déplorable[33] » – jugement qui contraste avec celui des Surréalistes voyant dans l'écriture quotidienne des feuilletonistes une forme d'écriture quasi automatique.

De fait, les dialogues contribuent en partie chez Jacob à poétiser le récit. Lorsqu'ils s'enchaînent de manière décousue voire saugrenue, ils fonctionnent presque comme les vers de ses poèmes :

> *— Je suis une honnête fille, moi, dit Mlle Virginie.*
> *— Le fils est un maître, c'est un lapin, dit l'Italienne.*
> *— Italiens, dit Mlle Virginie, gens à couteaux !*
> *— La naine !*
> *— La mouche ! vous êtes de la mouche ! on vous paie pour me faire souffrir.*
> *— Je suis sûr que c'est encore Mlle Virginie ! dit doucement Mme Lafleur. Oh ! celle-là ! Oh ! celle-là ! ça m'en a tout l'air !*
> *— Eh ! la pipelette[34] !*

La cohésion sémantique semble ici éclatée. Ces dialogues, qui en apparence progressent sans logique narrative aucune, visent cependant à faire entendre les différentes voix de la rue Gabrielle, à enregistrer les bavardages triviaux des locataires. Ils ne sont dès lors pas sans rappeler les « poèmes-conversations » d'Apollinaire, où le narrateur/poète s'efface pour restituer objectivement des lambeaux de conversations quotidiennes, tels qu'ils sont perçus, de manière quasi simultanée, dans leur matérialité brute. Et c'est par conséquent au lecteur désorienté – « transplanté[35] » – de rétablir, par lui-même, la logique contextuelle qui préside à ces échanges verbaux.

Plus substantiellement, les dialogues permettent de faire ressortir divers types de langages, Max Jacob effectuant un subtil travail sur l'oralité et sur les parlers populaires. Mais son intérêt pour les sociolectes dépasse largement la curiosité que peut lui témoigner un Eugène Sue se contentant de distiller des termes argotiques pour colorer le langage de la pègre. Pour Jacob, l'enjeu réside plutôt dans la confrontation et dans le contraste (souvent comique) entre différents discours sociaux ou professionnels. À ce titre, exemplaire est la discussion où la concierge Mme Lafleur raconte à son beau-frère Charles, Parisien et tuteur de ses enfants, comment elle a récupéré la montre en or :

> *— Mahaut et Alfred : ils étaient couchés pêle-mêle avec une bonne femme, mais moi, pas bête, je me suis rabattu sur la reconnaissance dans le tiroir, je l'ai chipée* [la montre] *: tiens ! comme de juste, elle était à moi, n'est-ce pas ? oh ! bien !*
> *— Trois dans un lit… houm ! ça n'est guère décent, bien qu'il y ait là plus de misère que de mal. Et la petite bonne femme ? ça n'a pas fait un pli : vous lui avez dit son fait catégoriquement, c'était bienséant, mais prêcher les jeunes gens, malheureusement, c'est comme si on flûtait : ils se croient bien intelligents en n'écoutant rien et ils prouvent seulement leur bêtise. Il faut l'éducation première.*
> *— J'ai attrapé la bonne femme par le bras et, allez, ouste ! foutez-moi le camp, et vlan ! je l'ai jetée dans l'escalier comme un paquet de linge*[36] *!*

L'oralité marque ce dialogue, sans se manifester identiquement chez les deux protagonistes. Le lexique de Mme Lafleur s'avère familier voire vulgaire (« chipé », « foutez-moi le camp ») et son expression se réduit plusieurs fois à des exclamations onomatopéiques (« ouste ! », « vlan ! »). En contrepoint, le langage de Charles se veut plus soutenu, à cause de la répétition quelque peu solennelle des adverbes (« catégoriquement », « malheureusement ») ou des formules sentencieuses (« prêcher les jeunes gens c'est comme si on flûtait »). Chaque personnage possède ainsi un *ton* qui le décrit, qui le situe, l'identifie, et le dialogue se pare d'une réelle valeur portraiturante chez l'auteur du *Cinématoma* – or, par là même, son travail n'est d'une certaine façon pas sans annoncer celui de Robert Pinget autour de la notion de *ton*[37]. En stylisant jusqu'à l'outrance des lexiques spécifiques, des tournures syntaxiques, des tics d'expression, des sociolectes autant que des idiolectes, Max Jacob exhibe l'*ethos* singularisant de ses personnages.

Mais par le discours direct l'écrivain veut avant tout « extérioriser[38] » des caractères et des *types*. Son œuvre romanesque ne rejoint-elle pas dès lors, une fois encore, la tradition du roman-feuilleton ? Car les personnages des *Mystères de Paris*, de *La Cousine Bette* ou de *Fantômas* sont souvent emblématiques de leur milieu social, à tel point que le roman-feuilleton a pu être rapproché du roman de mœurs au XIXe siècle, en ce qu'il déploie une comédie humaine variée et hétérogène[39]. Aussi les *types* en constituent-ils l'une des qualités les plus saillantes, et Max Jacob l'a significativement relevé. Dans la partie critique de son article consacré à *Fantômas* en 1914, ne souligne-t-il pas – avec enthousiasme – que chez Souvestre et Allain les « caractères nombreux, nouveaux, précis, pittoresques s'élèvent au *type* comme chez Balzac ou Eugène Sue[40] » ?

Remarque cruciale, où les intérêts du lecteur Max Jacob rejoignent ses préoccupations d'écrivain. Maintes fois, en effet, il a affirmé qu'un bon romancier doit savoir esquisser des figures emblématiques : « Ayez des caractères dans la tête.

Pensez-y, poussez-les au *type*. Car il n'y a d'intérêt que dans le général. Il faut que chacun se reconnaisse ou reconnaisse ses proches dans vos personnages[41]. » Jugeant en outre nécessaire d'« exagérer pour se faire comprendre[42] », il s'est toujours appliqué à peindre des personnages représentatifs de certains traits sociaux ou humains, à l'image de la mondaine Mme Buckardt, du voyou Constant ou de la concierge Mme Lafleur (*Filibuth*) – l'écrivain ne cachant pas au passage son goût pour quelques catégorisations : « Il y a deux sortes de concierges connues : la concierge rogue et aphasique et la concierge inclinée, bavarde et compatissante[43]. »

Est-ce à dire, alors, que Max Jacob créerait des *types*, au sens balzacien du terme ? À vrai dire, l'écrivain vise plutôt à forger des *caractères*. *L'Homme de chair et l'homme reflet* est ainsi présenté comme un « roman de caractères[44] », et *Le Terrain Bouchaballe* se veut une peinture de caractères dans le sillage de La Bruyère[45]. Sa visée est en effet plus anthropologique voire moraliste (comme La Bruyère) que sociologique ou historique (comme Sue ou Balzac)[46]. Mais surtout, là où le *type* tend à figer et à fixer, le *caractère* maintient aux yeux de Jacob une certaine dynamique psychologique. Si le *type* s'apparente à l'illustration d'un concept préétabli et n'expose qu'un seul trait prédominant, le *caractère* s'avère effectivement plus complexe et plus énigmatique : il ne définit pas, mais décrit une logique comportementale en acte, et selon l'heureuse formule de Barthes « masque le concept sous le percept[47] ». Or, bien que fasciné par la puissance heuristique du *type*, l'auteur se méfie des personnages surdéterminés, enfermés dans des étiquettes préalables et réductrices. Dans son *Art poétique*, il explique que l'âme humaine « n'a pas d'unité[48] », qu'elle se redéfinit à chaque situation, à chaque interraction, qu'elle évolue au fil du temps ; parcourue de forces contradictoires, elle peut même abriter des traits dissemblables et paradoxaux. Si l'écrivain use d'ailleurs tant de la forme dialogale, c'est pour montrer comment l'identité d'un personnage se module et se renégocie sans cesse par la relation à autrui. Ainsi, à l'inverse d'Eugène Sue qui ne s'embarrasse pas de nuances psychologiques pour présenter des *types* sociaux qui n'évoluent guère[49], le romancier se rapproche davantage de Dostoïevski dont il admire les personnages « animés d'une profonde vérité humaine[50] » : lui aussi crée des caractères mouvants, évolutifs, troubles, ambigus, à l'exemple de Maxime Lelong qui successivement apparaît comme un idéaliste timoré, un soldat bavard parlant l'argot, un dandy snob et mondain, mais dont le comportement équivoque peut s'éclairer par le mot-clé d'« homme-reflet[51] ». Car au fond, chez Max Jacob, l'homme fait presque toujours l'expérience de sa personnalité fragile, instable, malléable – ce qui le contraint, très souvent, à adopter diverses postures et différents masques.

DÉCALAGES AXIOLOGIQUES : UN MANICHÉISME CHRÉTIEN

Enfin, un trait constitutif du roman-feuilleton est son appartenance à la tradition mélodramatique. Historiquement né du mélodrame théâtral, le roman-feuilleton (surtout celui de la période romantique) se caractérise par le clivage qu'il institue entre le Bien et le Mal, les Bons et les Méchants, c'est-à-dire par son schéma actantiel très manichéen[52]. Presque toujours, dans la logique idéographique des *types*, les personnages illustrent des vertus ou des vices bien définis et opposés : dans *Le Comte de Monte-Cristo* ou dans *La Cousine Bette*, les probes luttent contre les traîtres, les innocents sont persécutés par les scélérats. De fait, dans son essai autour de *La Pensée du roman* – où est exposée la tendance générique à l'idéalisation des comportements humains –, Thomas Pavel considère le roman-feuilleton comme un « sommet de l'idéalisme[53] » dans l'histoire du roman.

Et inévitablement, Max Jacob ne manque pas de jouer avec cette tradition. Dans *Filibuth*, une saynète oppose ainsi Aurélie Sancoin, incarnation de l'honnêteté, au malfaiteur Antoine Lhiaubet : alors que la jeune femme vient de découvrir l'infidélité de son mari, Lhiaubet profite de la situation pour récupérer la montre en feignant de la consoler : « Lhiaubet eut, à l'occasion d'une jeune et belle femme, les projets les plus vils qu'une cupidité sans scrupule puisse faire concevoir à l'âme la plus basse[54]. » Se retrouvent ici, sur un mode amusé, le style hyperbolique et le schéma mélodramatique des romans-feuilletons.

Mais il faut nuancer. À la différence de la plupart des auteurs du XIXe siècle, Max Jacob ne recourt pas aux procédés du mélodrame pour porter un discours purement social, en se faisant par exemple l'avocat des miséreux persécutés (comme Sue) ou en dénonçant un capitalisme envahissant (comme Balzac) ; il ne cherche pas non plus à renverser le système de valeur conventionnel en exaltant le crime ou la violence (comme les Surréalistes). Chez lui, le clivage entre le Bien et le Mal se déplace, et s'inscrit davantage dans une axiologie morale et chrétienne, en accord avec l'éthique de l'auteur qui, depuis 1921, s'est retiré à Saint-Benoît-sur-Loire pour vivre selon ses convictions religieuses.

Le manichéisme que l'on trouve à l'œuvre dans *Filibuth* est exposé clairement : la Vertu est illustrée par le pieux M. Odon-Cygne-Dur, et le Vice par ceux qui vivent dans l'ignorance de Dieu, à l'image de la concierge Mme Lafleur. Cette polarité est d'ailleurs soulignée à l'aide de chiasmes syntaxiques : « Nous sommes tous à la fois gibier du Diable et ange de Dieu : tuons le gibier, l'ange vole. M. Dur c'est l'ange de Mme Lafleur, Mme Lafleur c'est la bête de M. Dur[55] ». Pourtant, loin de figurer une binarité stéréotypale, Jacob relève la part duelle de ses personnages, tiraillés intérieurement entre des forces opposées. L'un des

intérêts du récit réside dès lors dans l'effort de M. Dur pour s'élever vers le Bien et se distancier du Mal qui anime la rue Gabrielle où vivent Mme Lafleur (son « double démoniaque ») et ses enfants[56]. Car loin de vivre sereinement, ces derniers cumulent les turpitudes aux yeux du converti, qui se plaint de leur mesquinerie et de leur malveillance (« Comme on a du mal à triompher des méchants ![57] »). Désireux de se parfaire, M. Dur vante de son côté la solitude, l'humilité, la pauvreté, la résignation, la charité, le pardon – valeurs chrétiennes, où nous reconnaissons bien sûr celles de l'auteur des *Méditations religieuses*, et par lesquelles le personnage se révèle une figuration idéalisante de l'écrivain. De fait, il n'est pas étonnant qu'à la fin de *Filibuth***,** exactement comme Max Jacob, le personnage quitte Paris pour un monastère. C'est que « l'abîme parisien » représente un lieu de perdition ; et si les feuilletonistes du XIXe siècle ont dénoncé l'enfer parisien en en révélant les maux sociaux, Max Jacob en condamne les vices dans une sorte de sermon moral édifiant :

> *Dans le déluge des interminables conversations parisiennes, M. Dur, devenu sage, n'en voyait de profitables aux interlocuteurs que celles des savants qui s'éclairent mutuellement ou des bonnes âmes qui s'aident à soulager le mal que Paris occasionne, les autres propos sont nuisibles, affaiblissants, offensants. La jalousie et la haine qui blessent plus celui qui les nourrit que celui qu'elles visent, la vanité plus souvent frappée que contente, l'avilissement près des riches, le besoin grandissant d'argent qui empêche qu'on jouisse de celui qu'on a, les épouvantables malheurs qui viennent de la promiscuité et du désordre, voilà ce qu'on va chercher à Paris.*[58]

Ouvrage moins ouvertement religieux, *L'Homme de chair et l'homme reflet* met néanmoins au premier plan la bonté miséricordieuse de Georges Ballan-Goujart, qui sauve et adopte un enfant (Claude) lors de la mort de sa protectrice (Adèle Choucard). Ce geste, qui constitue pour le narrateur le « centre du roman[59] », n'est pas sans rappeler celui de Rodolphe dans *Les Mystères de Paris* qui, lui aussi, sauve une orpheline (la Goualeuse) en la délivrant de la cruauté du Chourineur. Le lien intertextuel est du reste favorisé par une remarque des parents Ballan-Goujard, qui estiment qu'il s'agit là d'un « geste 1830 » très « romantique », voire de « socialisme en action[60] ». Mais si la philanthropie est une notion exaltée aussi bien par Eugène Sue que par Max Jacob, elle prend une dimension nettement plus religieuse chez ce dernier, où elle s'apparente à la charité chrétienne. Non seulement Georges se transforme aux yeux des autres en « un apôtre, un saint[61] », mais son action « vertueuse » lui rappelle « les fondements de la morale, l'existence de Dieu[62] ». Plus qu'un simple acte de fraternité sociale, et

même s'il est au départ motivé par une vengeance familiale[63], ce geste permet au « sauveur » de s'élever au-delà de lui-même et d'atteindre un perfectionnement que l'auteur de *Filibuth* aurait pu qualifier de « surnaturel[64] ». Presque toujours, ainsi, les romans de Max Jacob retracent une quête intérieure et spirituelle, où le protagoniste est amené à se défaire de ses penchants blâmables pour s'élever à la bonté et à l'humilité – et se rapprocher, par instants du moins, de Dieu.

En somme, par bien des aspects, les romans de Max Jacob coïncident esthétiquement avec les romans-feuilletons traditionnels, même si l'écrivain en réoriente les enjeux afin de les dépasser à sa manière – que ce soit dans un dessein ludique et narratif (par l'ironie), poétique (par le style et les caractères) ou axiologique (par un système de valeurs chrétien).

En dernier ressort, pourtant, il nous faut ajouter que ses romans sont loin d'entrer en écho avec le seul roman-feuilleton. Ce dernier n'en constitue en effet qu'une facette. Hybrides, les romans jacobiens puisent dans une multitude de registres populaires et se situent au croisement de plusieurs formes qu'ils intègrent dans leur propre structure – que celles-ci soient intragénériques (roman d'aventures, roman picaresque, roman épistolaire) ou extragénériques (poésie, théâtre, chronique journalistique). Inventant de la sorte une esthétique kaléidoscopique variée, ils s'élaborent selon un principe dialogique voire carnavalesque – pour reprendre les termes de Bakhtine – en confrontant des formes discursives diverses et parfois éloignées, sans hiérarchie aucune, de manière éminemment joyeuse. Les romans de Max Jacob sont ainsi, et avant tout, le lieu où ces formes hétérogènes s'agglomèrent, se mêlent, contrastent et fusionnent pour fonder ce que l'écrivain a nommé, dans son *Art poétique*, une « folie harmonieuse[65] ».

NOTES

1 Certes, *Fantômas* n'est pas, *stricto sensu*, un roman-feuilleton, puisqu'il paraît chez Fayard ; mais il est héritier de la tradition feuilletonesque : publié par épisodes mensuels, il en reprend les schémas à suspense et son protagoniste s'inscrit explicitement dans la continuité de personnages comme le Rocambole de Ponson du Terrail. Sur les rapports entre Fantômas et les avant-gardes poétiques, voir COHEN Nadja, « *Fantômas* ou le mythe de l'homme moderne chez les poètes des années 1910 et 1920 », *Belphégor*, 11-1, 2013.

2 Voir RAIMOND Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti, 1966.

3 Voir TYNIANOV Iouri, « De l'évolution littéraire [1925-1927] », dans *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1991, pp. 232-247.

4 JACOB Max-SALMON André, *Correspondance 1905-1944,* correspondance établie par Jacqueline Gojard, Paris : Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2009, p. 113.

5 Voir JAECHEL Mathias, « La déconstruction du roman-feuilleton chez Max Jacob et Lautréamont », dans Christine Van Rogger Andreucci (dir.), *Max Jacob poète et romancier. Actes du colloque du CRPC, Université de Pau, 25-28 mai 1995*, Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995.

6 Au début du XXe siècle, cette formule voit en effet son succès s'estomper fortement, puisque des collections éditoriales à bon marché et à large diffusion comme Fayard apparaissent qui permettent à la littérature de se démocratiser, alors que le cinéma naissant (qui déjà reprend à son compte l'esthétique sérielle) connaît un succès populaire important. Voir AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne : Peter Lang, 2006.

7 Voir QUEFFÉLEC Lise, *Le roman-feuilleton au XIXe siècle*, Paris : Presses universitaires de France (coll. Que sais-je ?), 1989.

8 *Conseils à un jeune poète*, *O.*, p. 1699.

9 C'est à partir de la seconde moitié du XIXe siècle que se développe le feuilleton judiciaire, notamment avec Émile Gaboriau. Issue de cette vogue, la série des *Rocambole* met souvent en scène des détournements d'héritage. QUEFFÉLEC Lise, *op.cit*., p. 62.

10 Max Jacob a-t-il vu ce film italien ? On peut le supposer, d'autant plus que son ami André Salmon s'y réfère dans son poème « L'Âge de l'humanité » (*Carreaux,* 1918-1921) : « C'est Fantômas ! C'est Filibus ! / Tous les voleurs ont des gibus. »

11 Sur cet art de la déception, voir : RODRIGUEZ Antonio, « La poésie comme art de la déception, André Salmon et Max Jacob », dans Michèle Monte (dir.), *André Salmon poète de l'Art vivant*, Toulon : Faculté des Lettres de l'Université du Sud Toulon Var (Var et poésie), 2010.

12 Fantômas lui-même ne s'écrie-t-il pas : « Je suis celui que le monde entier recherche, que nul n'a jamais vu, que nul ne peut reconnaître ! » ? SOUVESTRE Pierre et ALLAIN Marcel, « L'Agent secret », *Fantômas*, t. I, Paris : Bouquins, 2013, p. 1202. Voir à ce sujet : BLONDE Didier*, Les Voleurs de visages. Sur quelques cas troublants de changements d'identité : Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas et Cie*, Paris : Métailié, 1992.

13 Il est fort probable que ce nom ait aussi une connotation religieuse et se rattache à celui de Belzébuth, figure du démon (présente dans le recueil publié à la même période, *Visions infernales*). Car le roman de Jacob demeure foncièrement chrétien, et vise à montrer comment un homme (M. Dur) doit se défaire de ses « démons », alors que tous les autres protagonistes sont encore sous l'emprise de forces obscures, « possédés » par la montre en or. Fantômas est le Génie du Crime : Filibuth serait-il le Génie du Mal ?

14 Voir ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, trad. de Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1993.

15 *Filibuth*, Paris : Gallimard (coll. L'Imaginaire), 1994, pp. 237-239.

16 DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris : Omnibus, 1998, p. 289.

17 SOUVESTRE Pierre et ALLAIN Marcel, « L'Agent secret », *op.cit.*, pp. 1202-1203.

18 *Filibuth*, *op. cit.,* pp. 141-142.

19 *Ibid.*, p. 111.

20 BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise,* Paris : Seuil (Poétique), 2007.

21 *Filibuth*, *op. cit.,* p. 73.

22 *Le Terrain Bouchaballe*, *O.*, p. 1278.

[23] *L'Homme de chair et l'homme reflet*, Paris : Gallimard (coll. Blanche), 1933, p. 120.
[24] Ainsi se termine le texte : « Hélas ! c'est moi ! c'est moi qui suis impardonnable. Je te garantis bien que si… », *Ibid.*, p. 256.
[25] RIVIÈRE Jacques, *Le Roman d'aventures*, Paris : Éditions des Syrtes, 2000, p. 58.
[26] *Filibuth.*, *op. cit.*, p. 213.
[27] *L'Homme de chair et l'homme reflet*, *op. cit.*, p. 79.
[28] *Ibid*., p. 21.
[29] *Ibid*., p. 34.
[30] Voir LACASSIN Francis, « Préface. *Les Mystères de Paris* et ses lecteurs » dans Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
[31] *Filibuth*, *op. cit.*, p. 114.
[32] *L'Homme de chair et l'homme reflet*, *op. cit.*, pp. 155-156 et 184.
[33] « Écrit pour la S.A.F. », *Les Soirées de Paris*, n° 26-27, juillet-août 1914, p. 404.
[34] *Filibuth*, *op. cit.*, p. 210.
[35] « Préface de 1916 », *Le Cornet à dés*, *O.,* p. 349.
[36] *Filibuth*, *op. cit.*, pp. 51-52.
[37] En accordant une large place au dialogue et en révélant des *tons* singuliers, les textes de Jacob préfigurent en effet certains « romans dialogués » de la seconde moitié du XXe siècle (voir BOBLET Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris : Champion (Littérature de notre siècle), 2003), et en particulier ceux de Robert Pinget. Signalons d'ailleurs que l'auteur du *Fiston* n'a jamais caché son admiration pour Jacob : voir PINGET Robert, « Max Jacob et l'art d'aujourd'hui » (1964), dans *Les Cahiers Max Jacob*, n° 11/12, Pau : Les Amis de Max Jacob, 2012, pp. 119-136.
[38] Cette notion cruciale revient souvent dans les arts poétiques de Max Jacob, qui juge ainsi que « l'art, c'est l'extériorisation » (*Art poétique*, *O.,* p. 1369).
[39] GENDREL Bernard, *Le roman de mœurs. Aux origines du roman réaliste*, Paris : Hermann, 2012, pp. 130-139.
[40] *Les Soirées de Paris* (n° 26-27, juillet-août 1914).
[41] *Conseils à un jeune poète*, *op.cit.*, p. 1710.
[42] *Art poétique*, *op.cit.*, p. 1373.
[43] *L'Homme de chair et l'homme reflet*, *op. cit.*, p. 22.
[44] *Ibid.*, p. 147.
[45] *Le Terrain Bouchaballe*, *op.cit.*, p. 1108.
[46] Au sujet des différences historiques et terminologiques entre *type* et *caractère,* voir DAVID Jérôme, *Balzac, une éthique de la description*, Genève : Slatkine, 2010, pp. 21-34.
[47] BARTHES Roland, « La Bruyère », dans *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1981, p. 228.
[48] *Conseils à un jeune poète*, *op.cit.*, p. 1710.
[49] C'est en effet le grief que l'on porte régulièrement à son œuvre, ainsi que l'a montré Nora Atkinson dans *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Nemours : [s.n.] 1929, pp. 154-155.
[50] *Conseils à un jeune poète*, *op.cit.*, p. 1711.
[51] *L'Homme de chair et l'homme reflet, op. cit.*, p. 170.
[52] Voir QUEFFÉLEC Lise, *op.cit.*, pp. 26-28 ; et AUBRY Danielle, *op.cit.*, pp. 55-57.
[53] PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris : Gallimard (Folio Essais), 2014, p. 380.
[54] *Filibuth*, *op. cit.*, p. 129.
[55] *Ibid.*, p. 19.
[56] « Vous aimez bien ma rue ! vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que ce prospectus du Mal. La haine et quelles amours, mon Dieu ! », *Ibid.*, p. 10.

[57] *Ibid.*, p. 17.
[58] *Ibid.*, p. 265.
[59] *L'Homme de chair et l'homme reflet, op. cit.*, p. 93.
[60] *Ibid.*, p. 106.
[61] *Ibid.*, p. 109.
[62] *Ibid.*, p. 95.
[63] Cette adoption représente d'abord pour Georges un « reproche muet à ses parents infanticides » (p. 127), qui ont tenté de l'assassiner lors de sa naissance.
[64] Ainsi M. Dur s'élève-t-il, dans *Filibuth*, « au-dessus de sa nature » et tend à ressembler « à Dieu par ce qu'il [a] de surnaturel », *op. cit.*, p. 19.
[65] *Art poétique, op.cit.*, p. 1374.